

RESUMO / ABSTRACT

A (IN)COMUNICABILIDADE DA ARTE NA ENCRUZILHADA DO DELÍRIO

Quando um artista se debruça sobre uma produção, as bases da racionalidade e da intuição fundadas nos aspectos da cultura e na história do próprio sujeito são acionadas. De modo semelhante ocorre com o leitor: ao nos depararmos diante do produto acabado, quer seja uma pintura, um poema, uma escultura etc., nossas faculdades lógicas são suscitadas e procuramos atribuir-lhe um pensamento explicado, por mais obscura que pareça à obra de arte, ou então, buscamos uma explicação procedente recorrendo à crítica ou ao artista, caso seja possível, para indagar sobre a gênese da produção. Isso acontece porque somos movidos por critérios de logicidade impostos pela sociedade. Mas, o que dizer da experiência de escritura que rompe com padrões de normalidade, instaurando-se na relação limítrofe entre sanidade e loucura? Eis a motivação desta pesquisa. Desse modo, objetivamos analisar a experiências de produção de alguns artistas com o intuito de perceber a (in) comunicabilidade de seus trabalhos, a partir da relação entre arte e delírio.

Palavras-chave: literatura; sociedade; arte; loucura; delírio.

THE (IN)COMMUNICABILITY OF THE ART AT THE RAVE CROSSROAD

When an artist looks at a production, the basis of rationality and intuition established on aspects of culture and history of the subject are triggered. Similarly it happens with the reader: when faced before the finished product, whether a painting, a poem, a sculpture etc., our logical faculties are raised and try to give it an explained thought, however obscure it may seem to work of art, or else, we seek a logical explanation resorting to the criticism or the artist, if possible, to inquire about the genesis of the production. This is because we are moved by the criteria of logicity imposed by society. But what about the experience of writing that breaks with normal standards, establishing themselves in the borderline relation between sanity and madness? This is the motivation for this research. Thus, we aimed to analyze the experiences of some artists' production in order to realize the (in) communicability of their works, from the relationship between art and delirium.

Keywords: literature; society; art; madness; delirium.

A (IN)COMUNICABILIDADE DA ARTE NA ENCRUZILHADA DO DELÍRIO

Silvana Maria Pantoja dos Santos

Professora de Literatura da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA e da Universidade Estadual do Piauí–UESPI

silvanapantoja@terra.com.br

Eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante.

Nietzsche

A criação artística, marcada pela heterogeneidade de pensamentos contraditórios ou não, é resultante de um processo. É fato que a obra de arte tem uma gênese secreta, mas, o que desencadeia a escuridão ou a luz, a ambiguidade, obscuridade ou a clareza de um trabalho artístico? Muitas têm sido as modalidades de investigação sobre esses impasses, logo, o que nos interessa aqui é refletir sobre obras que apresentam singularidades desencadeadoras de expressões “obscuras”, ou melhor, incompreensíveis do ponto de vista da lógica compartilhada socialmente. Fomos instigados para esta questão ao percebermos que o senso comum resiste contra a compreensão do que é considerado *contrassenso*, postura que desencadeia a (in)comunicabilidade da arte. Por conseguinte, muitos artistas, ao longo do processo histórico, que produziram obras avessas à “normalidade” foram denominados loucos e segregados, tendo alguns deles o devido reconhecimento *a posteriori*.

Embora o nosso trabalho não esteja pautado na crítica genética, vemos nessa modalidade alguns aspectos que contribuem para estas nossas reflexões. Vale lembrar que a crítica genética tem chegado a resultados surpreendentes sobre as singularidades que norteiam os impasses da linguagem do processo de criação: nos seus interstícios, os documentos deixam “transparecer repetições significativas. É a partir dessa **aparente redundância** (grifo nosso) que se pode[m] estabelecer generalizações” (SALLES, 1998, p. 21). Preocupada com o percurso trilhado por artistas, a partir do

aparato que antecede o surgimento da obra, Salles coleta material que possibilita a compreensão do produto acabado, se é que assim podemos designar um objeto artístico, já que a obra, em contato com diferentes contextos sociais, tende a perder o caráter de acabado ante o contínuo processo de atualização.

A investigação toma dimensão inconclusa por não ter pretensões de dar uma resposta inquestionável, mas sim probabilidades sobre o ato da criação. Por esse motivo, esse tipo de investigação é dialético, situa-se “entre os limites materiais dos documentos e a ausência de limites do processo” (SALLES, 1998, p. 17). Nessa perspectiva, para essa modalidade crítica importa menos os materiais em si, que as conexões que se estabelecem entre os significados que deles emanam. Assim, é possível fazer constatações a partir de significados que escapam à linguagem de um texto literário ou àqueles imperceptíveis em cores e traços de uma pintura, materiais como imagens, rabiscos, diagramas visuais, palavras e expressões reiteradas etc., tudo pode corroborar para outros entendimentos sobre a obra. A insistência dos artistas em determinados temas, imagens, traços, pode ser entendido como o “eterno retorno”, que se camufla nas aparências e faz revelar o que a linguagem presumidamente quisera manter encoberto. Eis uma das questões que a crítica genética ajuda compreender e que também nos interessa neste percurso investigativo.

Na trilha de procedimentos que tentam explicar os motivos que impulsionam a criação, Salles (1998) analisa depoimentos de diferentes artistas ao longo do processo histórico, a fim de entender como eles veem seus próprios atos criadores. Em anotação de diário em pleno contexto da Primeira Guerra Mundial, Paul Klee registra que suas pinturas e desenhos foram tão recorrentes ao ponto de não se dar conta dos limites entre o horror da guerra e a ficção propriamente dita. O impacto de um acontecimento brutal movido pelo terror e pela iminência da morte é processado involuntariamente pelo imaginário e acaba, nesse caso, o evento de fora atrelado as suas impressões, sendo responsável pelo gesto de criação.

O instante criador em Gabriel Garcia Márquez é também justificado a partir da realidade inscrita no mundo exterior, só que pautado nas observações ou vivências do universo familiar. O escritor revela que:

em *Cem Anos de Solidão*, só queria deixar um testemunho poético do mundo e de sua infância, que transcorreu numa casa grande, muito triste, com uma irmã que comia terra, uma avó que adivinhava o futuro e numerosos parentes de nomes iguais, que nunca fizeram muita distinção entre felicidade e demência (SALLES, 1998, p. 36).

Nesses termos, os elementos filtrados das reminiscências individuais e/ou coletivas não são idênticos ao real. As lembranças são processadas no imaginário e transformadas em algo diferente do referente: o objeto estético.

Precisamos desse recorte da crítica genética para uma amostragem sobre como se configuram os discursos de artistas sobre o gesto criador. Em geral, as explicações dadas seguem um raciocínio ordenado, pautado em critérios da logicidade e, sobretudo, em fatos do mundo exterior. No entanto, o depoimento de Márquez nos chamou a atenção no instante em que confidencia que *Cem anos de solidão* terminou traindo sua intenção primeira. Isso complementa a sua explicação racional ou pode ser interpretado como demandas de outras zonas? Talvez o que Cortázar denominou de “zona de sombra”, ou zona psíquica como queira a psicanálise.

Esteban (1991, p. 37) nos esclarece que a angústia é uma indisposição do espírito que se instaura nos artistas no instante da gênese poética, podendo ser definida como: “uma forma de aperto, de restrição. (...) Uma clausura, na verdade, para a qual o indivíduo, longe de se opor, colabora. Parece que o homem de angústia não imagina outra saída senão o cerco de si mesmo”. É evidente que as considerações de Esteban aludem à condição solitária, de isolamento necessária ao artista no processo de criação, no entanto, o cerco de si mesmo suscita-nos outra reflexão. A “clausura” própria da loucura, que inviabiliza a projeção para fora de si, demandando o paradoxo: por um lado o sujeito perde o seu lugar na ordem do mundo; ao mesmo tempo, conquista a liberdade de manter-se indiferente aos ditames dessa ordem. A arte passa a ser uma das formas de extrapolar o cerco, estabelecendo a comunicação negada. A arte também dá sustentáculo ao indivíduo desamparado que, solitário, aparta-se do mundo real.

A nossa postura inquieta diante de expressões artísticas – verbal, visual, gestual – que se mostram com desvios em relação ao pensamento e linguagem exigidos pelos padrões sociais, levou-nos a perceber pontos de aproximação ente arte e delírio. Precisamos de antemão esclarecer que não temos pretensão de desenvolver aqui um estudo psicanalítico sobre a teoria do delírio. No entanto, graças à abertura que temos hoje de dialogar com diferentes campos do conhecimento, decidimos arriscar algumas discussões. Antes, pretendemos analisar a antinomia razão/delírio, a fim de compreender o modo de organização do trabalho artístico que transborda o limite da decifração.

Graças ao pensamento de Freud de que a patologia mental é o espelho distorcido de uma maneira de raciocinar e sentir diferente da convencional, os teóricos do século XX puderam redimensionar a teoria psicanalítica clássica em torno do delírio. Neste trabalho, as discussões são postas ao nosso alcance por Bodei (2003): segundo a psicanálise moderna, o delírio não é totalmente ininteligível e absurdo como se acreditava, mas propõe uma variedade de formas de decifração, em geral, não explícitas.

Ocorre que nem sempre os pesquisadores, nem a sociedade em geral corroboraram com esse pensamento. Em geral, o sujeito delirante é visto como destituído de identidade, e, a mercê da própria sorte, definha na clausura do silêncio, amordaçado pela altivez dos homens que, em plena lucidez, tecem a ilusão de completude da linguagem. Foucault (2007) explica que a razão é comandada pela ordem empírica da cultura, impondo às pessoas uma sistematização da linguagem, sua regularidade e o valor representativo do significante. É mais seguro para os sujeitos sociais manterem-se centrados nessa ordem, nesse terreno firme, ante à areia movediça que possa induzi-los ao silêncio, a um barulho surdo debaixo da história.

Antes de abordarmos alguns aspectos relevantes sobre o delírio modernamente compreendido, é pertinente realçar a distinção que Bodei (2003, p. 36) faz entre Regime I e II, a partir da releitura freudiana. No nível do Regime I, o trabalho processado inconscientemente é silencioso. O conteúdo psíquico que não foi resolvido, nem absolvido pela consciência teima em cismar no redemoinho interior, ao ponto de submeter-se a reiteradas reformulações, tornando-se impossível de ser descartado. Desse modo, o inconsciente processa, de maneira incansável, aquilo que insiste em não passar.

A compreensão dos “objetos inesgotáveis” desse *Regime I* sempre é adiada, submetida a infinitas reformulações, a múltiplas variações sobre os mesmos temas. Uma incansável hermenêutica inconsciente, espontânea, fixa seus sucessivos contornos e interpreta seus detalhes revirando-os e examinando-os de todos os ângulos, sem a pretensão de eliminar, por decreto, as ambiguidades ou reduzir a densidade do significado (BODEI, 2003, p. 37).

Esse regime é naturalmente facultado nas pessoas dotadas de sanidade. Para Freud, muitas de nossas vivências que não são abdicadas em prol do *princípio da realidade*, são recolhidas no inconsciente, tornando-se passível de manifestação em diferentes circunstâncias. Nesses termos, a linguagem, sobretudo a poética, é a que melhor justifica esse estado de coisa: dotada de procedimentos estéticos, a linguagem poética deixa escapar imagens renitentes que podem ser interpretadas como correspondentes ao *Regime I*. Escapar, nesse contexto, remete àquilo que transborda ao controle linguístico.

Tomemos por base a persistência em abordar o tema de vivências em um espaço além-tempo nas obras intituladas *Boitempo* (1968), *Menino antigo* (1973) e *Esquecer pra lembrar* (1979) de Drummond. São obras que fomentam imagens rememoradas e que posteriormente foram sintetizadas pelo poeta nos volumes *Boitempo I* e *Boitempo II*, ambos publicados em 1998. As imagens que teimam em cismar são sintetizadas pelo título *Boi-tempo* que Pereira (1994, p. 52) traduz como discurso ruminante: o “processo de alimentação do boi, na atividade de ruminar, sujeita lentamente à nova mas-

tigação o alimento, remascando-o, remoendo-o vagarosamente”. Assim, os substantivos *boi* e *tempo* expressam o remoer daquilo que perdura, servindo de elo entre o ruído e o silêncio, numa sucessão temporal, remetendo à noção de um passado que não escoia.

Espaços fechados como casa, cômodos, armário, gavetas etc., são suscetíveis de guardarem segredos que, continuamente, são revolvidos sem chance de serem eliminados. Vale lembrar a carga simbólica da palavra quintal: amplo “rasgado amarelo um quintal”, e ainda, “Num ninho nunca faz tão frio” que norteiam o conto “Lá, nas Campinas” de Guimarães Rosa. Assim como em Drummond, as imagens estão situadas em um tempo aquém e demanda dos narradores roseanos um desejo de retrocesso. O ninho semelhante ao útero tem a carga simbólica de proteção e bem estar, lugar próprio para o *encolhimento*, como diz Bachelard (1993). De modo idêntico, a escrivinha vermelha que *cheirava tão bom* do conto “Nenhum, Nenhuma” do mesmo autor, exala um perfume que suscita aconchego e proteção, um total desejo inconsciente de recolhimento.

Perrone-Moisés (1990), em consonância com a visão de Bachelard, assevera que espaços dessa natureza são considerados não-lugares, pois correspondem a desejos interditos, decorrentes da falta originária que impulsiona o homem (artista) a uma total incompletude. A linguagem passa por um processo de infinitas reformulações, no entanto, os mesmos temas ou imagens retrocedem sem cessar. Inegavelmente o discurso de Drummond e o de Rosa se inserem na ordem da sanidade, no entanto, não escapam à litania própria do *Regime I*.

Em outra dimensão, Roman Opalka também nos remete a uma reflexão sobre o *Regime I*. Em 1965 Opalka começa a contar/pintar de 01 até ao infinito, iniciando sempre no canto superior esquerdo da tela, obedecendo a uma ilusória linearidade do tempo. Ilusória porque nossas ações obedecem a um maior comando do nosso universo interior.

Cada nova tela que o artista chamava de “Detalhe” iniciava a contagem de onde o anterior parou. Todos os dados com o mesmo título: 1965/1-00. Ao longo dos anos, Opalka passou a fazer alterações no seu ritual. Nos primeiros “Detalhes”, pintou números brancos sobre um fundo preto. Em 1968, mudou para um fundo cinza e em 1972 decidiu iluminar, gradativamente, o fundo adicionando 1% mais branco até se tornar apenas branco no fundo, tornando os números quase imperceptíveis.

Podemos dizer que Opalka, assim como os escritores citados anteriormente, entra em contato com cenas que não cessam do *Regime I*, ao ponto de tornar “pensamentos e afetos acessíveis sem grandes perigos, porque a viagem de volta à realidade não só é garantida, mas é também acompanhada pelo fortalecimento das defesas psíquicas” (BODEY, 2003, p. 124).

Por outro lado, no caso específico do sujeito delirante, “alguns pensamentos, fantasias ou lembranças” são retomados de forma obsessiva, “na tentativa de dar voz a pulsões mudas, afetos retorcidos e

idéias cifradas” (BODEY, 2003, p. 37). As ideias obsessivas são renitentes e se manifestam com camuflagens renovadas. A leitura que Bodei faz de Freud significa que mesmo o sujeito delirante fazendo uso de uma comunicação enigmática e diferenciada: gestos, olhares, palavras obscuras, ambíguas e polissêmicas não consegue ocultar totalmente os seus segredos. A revelação se manifesta a partir das sutilezas do discurso.

Esse processo nos faz lembrar *O diário de um louco*, de Gogol. A narrativa é o registro das desventuras de um funcionário público que, gradativamente, passa da sanidade ao delírio. O diário começa com o seguinte discurso no presente: “aconteceu-me hoje uma aventura insólita”, sem que o personagem-narrador reconheça que essa constatação já é o prenúncio de sua insanidade. A partir daí, passa a discorrer sobre vários acontecimentos descabidos: os diálogos e troca de correspondências entre duas cadelinhas, as ideias de perseguições, a obsessão pela filha do chefe. O estado de loucura se agrava com a paranoia de que seria o rei da Espanha. Concomitante a esses episódios, as datas do diário vão perdendo a logicidade até se transformarem em datas absurdas, denotando que o narrador perdera totalmente a noção de temporalidade. Diante desse quadro, a consciência cede lugar ao delírio, no instante em que pensamentos e comportamentos anárquicos subvertem os códigos sociais instituídos, sem que os marcos dessa passagem sejam delimitados.

Ao longo da narrativa, o personagem não se dá conta de sua condição de doente mental. No entanto, admite que nos últimos tempos tem ouvido e visto coisas estranhas. O narrador passa a controlar o seu discurso, evitando proferir qualquer palavra ou expressão que cause estranhamento, polícia-se, insulta-se. Essa atitude aponta contradições em relação ao comportamento anterior porque ao vigiar-se, o narrador demonstra consciência de que o discurso que foge à racionalidade é um discurso nulo, destituído de credibilidade, portanto proibido de circular no meio social. A contradição comportamental permite-nos atribuir ao autor modelo – que não se confunde com o empírico – a voz consciente dos códigos de conduta que circulam no corpo social, uma vez que a voz primeira instaura o discurso do louco, portanto, inaudível.

Nikolai Gogol (1809-1852), considerado um dos maiores escritores russos da primeira metade do século XIX, tinha graves crises de irritabilidade. No final de sua vida, tornou-se hipocondríaco e, para agravar, desenvolveu um fervoroso misticismo religioso beirando ao fanatismo. Num momento de delírio queimou parte dos manuscritos inéditos da obra *Almas mortas* reescrita posteriormente. O que nos chama a atenção em Gogol é que, apesar de ele estar inserido no grupo de artistas que padecia de doença nervosa, mantém um distanciamento para tratar da temática da loucura. Através do registro de experiências de um Outro, via linguagem literária, testemunha algo que não poderia ser testemunhado: a passagem gradativa do estado de sanidade para o da loucura. Assim, o olhar

de fora garante a coerência discursiva que, regida por procedimentos literários, o notabilizaram no gênero realista russo.

Se Gogol posiciona-se a uma certa distância para retratar os dilemas da loucura, Daniel Paul Schreber insere-se no plano da narrativa para registrar a própria loucura por meio de *Memória de um doente dos nervos*, obra que contempla as alucinações e delírios relativos ao seu estado de insanidade. Notabilizado pela carreira jurídica, admirado pela grandeza intelectual e pelos conhecimentos científico-culturais, Schreber apresenta os primeiros sintomas de patologia psíquica após a derrota nas eleições parlamentares pelo Partido Nacional Liberal.

Semelhante ao personagem de Gogol, Schreber não tem consciência de sua doença. A diferença é que este se mune dos devidos cuidados para preparar o leitor para as suas estranhezas, sobretudo para convencê-lo de que as condições que lhe impõe tais estranhezas são procedentes. Em função da internação na primeira clínica para doenças nervosas da Universidade de Leipzig, nutre, *a priori*, sentimento de afeto pelo seu médico, Dr. Flechsig. Posteriormente passa a ser atormentado pela ideia de ser perseguido pelo referido médico e pelas vozes que o acompanham.

Desenvolve, em seguida, duas obsessões que foram motivos de análise por Freud: a fantasia místico-religiosa de que através dos nervos recebia mensagens divinas que o intitularia redentor do mundo e de que se transformaria em mulher a partir de um longo processo de emasculação. Esses episódios, por demais instigantes, têm sido investigados não só pelo campo da psicanálise, mas também por outras áreas do conhecimento. Para nós interessa refletir sobre o discurso memorialístico.

Esse tipo de discurso é perpassado por mecanismos que dialogam com o literário, por ser regido por dois aspectos que se interpenetram: as marcas de vivências daquele que rememora e os processos imaginários decorrentes da filtragem dos acontecimentos. O imaginário permite transgressão, entendida como a capacidade de deslocar elementos, situações, cenários etc. do seu espaço usual transformando-os em uma realidade refratária. O imaginário permite que o sobrenatural se sobreponha ao real, que o discurso seja retorcido, as ideias cifradas, enigmáticas, polissêmicas. O discurso memorialístico, uma vez ultrapassado pelo imaginário, pode romper com o princípio da razoabilidade, ou melhor, pode expor realidades psíquicas que perturbam a relação com o real (ISER *apud* COSTA LIMA, 1983).

Nessa perspectiva, a obra de Schreber aproxima-se da técnica surrealista no instante em que traz em seu bojo uma provocação suscitada por imagens insólitas, mas que não se confundem com o automatismo psíquico. Quando o automatismo psíquico é excluído do Surrealismo, o que fica? Pergunta Lucila Nogueira ante a escrita cabralina, e ela mesma nos responde: “Por certo uma provocação da imagem por ela mesma e por aquilo que ela acarreta, no domínio da representação, de metamorfoses e de perturbações imprevisíveis (...)” (NOGUEIRA, 2010, p. 30).

Destituído da escrita automática, o caráter absurdo de Schreber é inscrito na ordem da coerência que demanda controle racional. Figuras possivelmente produtoras de visões irreais são abordadas de modo racional na escritura. Desse modo, o que são as memórias de Schreber senão um campo fértil de *ideias selvagens*, de imagens associativas e conflitantes, próprias da arte, mas também semelhante à imagens condizentes ao *Regime I*?

Diante dos relatos, parece-nos cabível dizer que o senso comum exige que a fala/escrita devam ser relativizadas por outras, consideradas homogeneizadas no convívio em sociedade. Assim, tanto o narrador fictício de Gogol como o narrador testemunho de Schreber são considerados loucos menos pelas suas estranhezas que pelo discurso que proferem. Vale dizer que no âmbito da racionalidade resistimos às dissonâncias do discurso porque existe em nós função intelectual que nos induz ao que é unificado, coerente e perceptível.

O filósofo Louis Althusser, de outro modo, também se insere no plano da narrativa não como testemunho de seus delírios, mas sim na condição de testemunho que reflete sobre seus dilemas. Num surto de loucura, Althusser assassina a esposa por estrangulamento acreditando estar acariciando-a, sendo, então, diagnosticado psicótico maníaco-depressivo. Diante de tal situação, Althusser é considerado inimputável juridicamente e internado em um hospital psiquiátrico. No meio jurídico, o doente mental é considerado inimputável devido à incapacidade de avaliar o peso de suas ações, mas a isenção jurídica acarreta outro fator que talvez para Althusser tenha sido mais doloroso: o esvaziamento do discurso. A impronúncia que o condenou ao silêncio social e, por conseguinte, à total falta de credibilidade.

Sem direito à voz e em face do dilema vivido entre uma internação e outra, acrescido da sensação de abandono, Althusser decide se pronunciar longe do meio jurídico, utilizando-se do recurso autobiográfico. Com a obra *O futuro dura muito tempo* (1985), o mundo pôde, então, compreender o seu conflito:

Após o crime, Louis Althusser foi, inicialmente, internado no hospital Sainte-Anne até junho de 1981, data em que foi transferido para Soisy, onde permaneceu até julho de 1983. No início desse ano, ele conseguiu passar algumas semanas em seu apartamento no XXe *arrondissement* para onde seus amigos haviam transferido todas as suas coisas da Escola Normal Superior. Assistido dia e noite por eles, sob a ordem imperativa de seu médico, se dá conta de que o espaço do hospital é, para ele, um refúgio quase absoluto contra as angústias do mundo externo. A impressão de estar abandonado, segundo suas próprias palavras, o lançou em uma extrema depressão que tornou necessária uma segunda hospitalização. Ele vai, então, para o Vivalan, para culminar em sua bastante precária saída, como ele mesmo diz, em julho de 1983, para as férias no cam-

po no leste da França. Em sua volta, em setembro de 1983, conseguiu, com a concordância de seu médico, não ser hospitalizado novamente. Seus amigos organizam um tipo de plantão à sua volta, dia e noite, em seu apartamento. Em março de 1985, ele resolveu redigir a autobiografia. A redação e a datilografia deste texto levaram algumas semanas, dos últimos dias de março ao fim de abril ou princípio de maio de 1985. Em 15 de junho, após uma crise profunda, dá novamente entrada em Soisy¹.

Althusser e Schreber, condenados pela patologia psíquica, têm em comum suas memórias escritas em clínicas psiquiátricas ou entre uma e outra internação. Ainda, que faleceram em hospitais psiquiátricos: o primeiro, aos 69 anos em total demência; o segundo, aos 72 anos de parada cardíaca. No entanto, os dois manifestam-se através de discursos autobiográficos muito diferentes. No caso de Althusser, o discurso contempla os padrões de argumentação e razoabilidade exigidos pela lógica; o de Schreber é marcado pelo insólito beirando o surreal. Apesar das especificidades que os levam a trilhar caminhos que os distanciam, voltam a um ponto de confluência: a tessitura de seus discursos é revertida de precisão e atendem aos aspectos de textualidade exigidos pelos padrões normativos da língua culta.

Então, onde se inserem neles as marcas do universo psíquico comprometidas pela patologia? Como entender que por trás de tamanha lucidez existam sujeitos tatuados pela loucura? Mais uma indagação que nos parece a mais inquietante: haveria fronteira entre razão e loucura, delírio e arte? Talvez Dr. Bacamarte de Machado de Assis (1991) estivesse com a razão ou com a chave desse enigma ao propor (des) marcar os limites da razão e da loucura.

Voltemos aos regimes freudianos. Seguindo outro percurso, o *Regime II* é mediado pela voz da consciência que comanda o pensamento ordenado, coerente e racional. Neste *Regime* o “princípio do prazer” cede espaço ao “princípio da realidade”, assim, não há abertura para os recalques, para pensamentos mal resolvidos, nem para as vivências que insistem em não passar porque os fantasmas são domados. Operam aqui os “ideais” de controle do EU sobre si próprio. O *Regime II* “tem a tarefa de impedir a infiltração em seu interior de ideias indemonstráveis ou absurdas, propensas a acreditar na existência de um mundo entremeado de combinações, mensagens cifradas, conjuras ou polissemias selvagens” (BODEI, 2003, p. 38).

Apesar de os dois *Regimes* não se fundirem, estabelecem relação de equilíbrio. Embora muitos conteúdos psíquicos do *Regime I* se fixem como uma tatuagem na pessoa sã, tornando-se impossível de serem descartados, tais conteúdos são empurrados para um canto seguro, abrindo espaço para a sucessão de outros conteúdos. A tarefa de controle exercida pelo *Regime II* nos remete mais uma vez

¹ Disponível em: <<http://www.fundamentalpsychopathology.org/art>>. Acessado em: 12 abr. 2011.

a Foucault (1996). Segundo ele, a sociedade tem o papel determinante de induzir o indivíduo a selecionar e organizar o discurso, impedindo-o de revelar seu universo psíquico ameaçador, carregado de signos “selvagens”, no dizer de Bodei (2003).

Mas o que dizer da arte “mal comportada”, que transgredir os códigos linguísticos, as normas preestabelecidas e desarmoniza os signos, operando com imagens dissonantes? Nessa modalidade, Antonin Artaud (1896-1948), poeta, ator, escritor e dramaturgo, foi imbatível. Diagnosticado como louco, o artista francês passara por vários manicômios até ser transferido para o hospital psiquiátrico de Rodez, cuja permanência por um período de seis meses possibilitou-lhe a aproximação com Dr. Ferdière, médico do referido hospital, para quem enviara várias cartas na tentativa de recuperar, via linguagem, o que se perdera. A atividade literária é retomada graças ao incentivo de Dr. Ferdière, porém a ausência de um discurso instituído na cultura da lógica foi a causa de seu infortúnio, ao mesmo tempo, de sua salvação: fora submetido ao tratamento de choque, desencadeando-lhe sérios danos, em seguida, descobriu na arte a forma exata de comunicação.

Derrida em um de seus trabalhos sobre Artaud diz que a nossa cultura, no afã de segregar a crítica da arte do diagnóstico clínico, não se dá conta de que vida e obra muitas vezes se fundem. Na esteira de Derrida, Maingueneau (1999) utiliza o termo “bio/grafia” para explicar que o processo de criação estética é uma via de mão dupla, cujas vivências do artista transitam sem cessar em direção à obra e vice-versa. Nesse particular, acreditamos que para os impasses da criação, cujos trajetos desencadeiam o entrelaçar da arte com o delírio, os processos demandam da mesma fonte: o universo psíquico.

Sobre a obra de Artaud, Derrida acrescenta que seus trabalhos sempre estiveram emaranhados à vida, assim o artista a definiu, assim o foi. Nos momentos de crise, quando a linguagem o abandonava e o terror da incomunicabilidade se instaurava, despontava-lhe relâmpagos e trovões aterrorizantes, domados apenas pelo processo de criação. Em meio ao delírio, desenhos eclodiam delineados por traços de lápis preto. Desse modo, “Artaud estaria em ação no corpo de seus escritos, de sua pintura, de seus desenhos” (ROSA, 2009, p. 441), erigindo daí, trabalhos sem o contorno lógico que a cultura ocidental exige.

De outro modo, a escrita de Lima Barreto fez dele um ser incompreendido e mal interpretado no contexto em que viveu. Morreu sem o devido reconhecimento na clausura do Hospital Nacional de Alienados no Rio de Janeiro. Confinado ao silêncio entre os muros do manicômio, Lima Barreto não se intimidou e registrou suas *Anotações para o cemitério dos vivos*.

A obra que não chegara a concluir é pautada num discurso coerente, e testemunha menos a realidade dos doentes mentais que a sua expressão artística. Apenas o 1º capítulo fora publicado ainda em vida, em 1921, pouco antes da sua morte em 1922. Os originais são registros, em papéis avulsos, das

impressões sobre a sua doença psíquica sintomatizada por delírios e alucinações decorrentes do alcoolismo crônico, bem como de seu cotidiano no hospital psiquiátrico. Ao olhar de Lima Barreto não escapam os comportamentos dos demais internos, sem que lhes cause estranhamento. Ao contrário, da atitude dos detentos colhe ensinamentos para a convivência pacífica no manicômio.

Diante dessa obra vale, então, questionar como é possível tamanha racionalidade em uma pessoa publicamente considerada “louca”? Em meio à descrição do espaço físico, da postura de médicos e enfermeiros e da sua relação com os internos, desabafa o escritor:

Eu sou dado ao maravilhoso, ao fantástico, ao hipersensível; nunca, por mais que quisesse, pude ter uma concepção mecânica, rígida do Universo e de nós mesmos. No último, no fim do homem e do mundo há o mistério e eu creio nele. Todas as prosápias sabichonas, todas as sentenças formais dos materialistas, e mesmo dos que não são, sobre as certezas da ciência, me fazem sorrir e, creio que este meu sorriso não é falso, nem precipitado, ele me vem de longas meditações e de alanceantes dúvidas. (...) Prefiro ir mais longe...²

A escrita artística de Lima Barreto, *desconstrutiva*, subversiva, desafiou as convenções sociais, transgrediu os códigos do discurso oficialmente autorizado, com isso incomodou autoridades e provocou críticas no meio intelectual.

O que dizer também da arte que, com lampejos, semelhante ao delírio, mostra-se com menos aproximações e mais distanciamentos da nossa percepção habitual? Nessa perspectiva, lembramos-nos de Georg Trakl, poeta alemão que, apesar da importância de sua obra, o reconhecimento só veio após sua morte, aos 27 anos, num hospital psiquiátrico militar de Cracóvia na Polônia em 1914. Trakl vivera os horrores da Primeira Guerra Mundial, era viciado em drogas e há indícios de que tenha se suicidado com uma overdose de cocaína. O mundo desconexo e fraturado que tantas vezes se apresentou a Trakl foi transposto de modo “ilógico” para a poesia causando estranhamento e desprezo.

Trakl é um dos poetas mais aplaudidos pela crítica contemporânea em função da sua linguagem que se mostra, segundo Carone Netto (1974), “estranha”, “enigmática” e “hermética”, o que configura a sua originalidade. Carone, ao analisar a obra de Trakl, faz constatações surpreendentes, inclusive sobre a riqueza de metáforas intituladas “absolutas”. Esclarece que

(...) palavras familiares, introduzidas em contextos lógico-discursivos, remetem para significados e referentes que correspondem a expectativas ‘normais’. No caso das metáforas ‘absolutas’ de Trakl, esses mesmos

² BARRETO, Lima. “Anotações para o cemitério dos vivos”. In: _____. *Ouvindo vozes*, 2009, p. 226.

termos produzem – graças à maneira de selecioná-los características do poeta – formações inusitadas que tendem, através da frustração mais ou menos generalizada dessas expectativas, a invalidar qualquer leitura interessada na apreensão de ‘conteúdos’ conhecidos, com isso remetendo o leitor ao encontro de coisas apenas pressentidas (CARONE NETTO, 1974, p. 93).

Trakl constrói seu próprio jogo metafórico de indeterminações, contrariando as expectativas de leitores acostumados à transparência de signos linguísticos. São metáforas que apresentam imagens, “cujos sentidos não poderiam ser revelados de outra forma”, acrescenta Carone Netto (1974, p. 33). Para compreender Trakl é preciso estar preparado para adentrar no seu universo desestabilizado; para tanto, é necessário desprender-se das amarras do imediatismo da percepção.

Outra singularidade do poeta de Salzburg é o uso da técnica de montagem – criação de um novo significado a partir da justaposição de elementos descontínuos – recurso do cinema transposto para outras artes, como o poema, a pintura e o teatro. A aproximação com o cinema é intensificada pela sensação de movimento das imagens. Além do cinema, sua poética apresenta também aproximação com a pintura, mediante o apelo visual e intenso colorido. Sobre a montagem, Carone Netto (1974, p. 104) explica:

Nela podem ser reconhecidos dois fatores relevantes da Estética Moderna: o fragmento, unidade material de que se vale a composição, e a produção de significados, chamados por Eisenstein de “terceiro termo”, circunstância que aproxima o processo da montagem do processo metafórico, em cuja forma literal se observa a junção “alógica” de elementos estranhos um ao outro para engendrar uma possibilidade semântica que não pode ser encontrada em nenhum dos termos da equação considerados isoladamente.

A montagem é formada de material; a metáfora de imagens, mas tanto uma quanto a outra se processam em Trakl de forma dissonante e ilógica. Sua poética de montagem caracteriza-se “pelas junções, cortes, acréscimos, reduções, recolocações, variações e abreviaturas de unidades semelhantes” (CARONE NETTO, 1974, p. 155) que desarmonizam a ordem das coisas.

Para Gomes (1989, p. 105-106) a poética de Trakl é outonal, reverte-se de imagens sombrias, crepusculares e acrescenta: “O Outono é a configuração de gritos tristes de pastores, o fogo da forja, o poderoso cavalo negro, os cabelos de jacinto, o bramido da corça, as flores amarelas, a face azul do tanque, a árvore em chama, os morcegos negros”. O modo como Gomes descreve as imagens da poesia de Trakl correspondem à mesma sensação de estranhamento e exaustão que experimentamos ante os poemas.

A convergência entre vida e obra de Trakl possibilita-nos compreender melhor a linguagem de um poeta que subverte as convenções linguísticas e, desfrutando de liberdade, submete a expressão verbal ao seu modo de pensar, desencadeando a fragmentação do discurso, “como se estivesse disposto à maneira de um mosaico” o que ocasiona uma poesia ora oculta, ora confusa. Trakl opera como um convite a novas formas de interpretação. As metáforas, por exemplo, voltam-se para si mesmas, ou seja, não apontam para *significados usuais ou para referentes empíricos*.

Voltando ao delírio, Bodei (2003, p. 113) apresenta-nos resultados de estudos inovadores em torno do pensamento e linguagem daqueles que se enquadram nesse “desvio”. Dentre os sintomas do pensamento selecionados pelo pesquisador, damos ênfase na “interferência de ideias” no discurso que subverte o uso corrente e na abundância de metáforas. Em relação ao nível linguístico, destacamos “a distorção semântica (...); as alterações fonéticas; as neoformações de significados; a salada ou o carrilhão de palavras”.

Essas características nos chamam a atenção porque podem ser observadas também na arte. O artista que trabalha com a palavra desrespeita a regra de combinação dos signos verbais, abusa de figuras de linguagem, tais como sinédoque, metáfora, paradoxo, metonímia etc., cria neologismos, entre outros desarranjos. Como um bosque com múltiplas entradas, a linguagem da arte nem sempre segue por caminhos lineares, antes, percorre por trilhas tortuosas, adentra veredas com infinitas bifurcações, fazendo emergir imagens polissêmicas, estranhas, fugidias, mas que esperam que adentremos e desvelemos seus mistérios.

Nas artes como um todo, imagens e símbolos estão sempre nos dizendo algo que remete a outra coisa. Tudo preparado para nos permitir ouvir/sentir/ver os seus excessos e transbordamentos. E quanto às vozes do delírio?

O delírio, outrora entendido sob a égide da total incomunicabilidade, fora aos poucos sendo descontruído. A colisão de ideias resultante da contradição evidenciada no discurso delirante só impede a compreensão daqueles enraizados na lógica compartilhada com os códigos sociais vigentes.

Vejam as telas de Bispo do Rosário, ou melhor, os bordados e colagens em recortes de lençóis recolhidos nos alojamentos da instituição psiquiátrica Juliano Moreira em Jacarepaguá no Rio de Janeiro. Apresentam riquezas de detalhes que se alargam para estandartes e para o manto devidamente preparado para o encontro com Deus no “dia da apresentação”. Irrompe da sua arte imagens fragmentadas permeadas de vivências individuais que envolvem, dentre outras coisas, “sua vida pregressa de marinheiro e pugilista: são desenhos de navios, repertórios de funções exercidas na Marinha, e lugares por onde passou, acompanhado, obsessivamente pelos nomes de pessoas que conheceu ou conviveu” (NINO, 2007, p. 56). São imagens sensoriais com apelo visual muito forte, revertidas de

um colorido intenso que, quando abarcadas pelo olhar, espelham a noção de conjunto e de harmonia, desestabilizando a noção de absurdo.

A incomunicabilidade da arte de Bispo do Rosário se dá pela provável dificuldade de alguns observadores de romperem com as expectativas dos nexos lógicos, da sistematização do pensamento, ensejados pelos sujeitos culturalmente normatizados. Nino (2007, p. 57) esclarece que “seu processo criativo decorre de uma obcecada busca por uma organização pessoal, baseada no número, na coleção, em que contar é um modo de constatação”. E acrescenta que a obra desse artista

apresenta uma compulsão à repetição sintomática, em eterno recomeço, dotando-a de uma qualidade permanentemente inacabada; de um artefato a outro, o artista avança em direção ao infinito que não é tanto um objetivo, mas sobretudo um fator operatório, que faz parte ativa da obra a cada elemento indefinidamente associado a outro, e passa a poder se visto como um fragmento ordenador de uma sucessão vertiginosa e inatingível na sua plenitude (NINO, 2007, p. 57).

A expressão artística de Bispo do Rosário está para o processo fragmentado, assim como a linearidade está para a pintura de Roman Opalka, no entanto, temos em cada um uma atitude processual que remete à compulsão.

Podemos dizer também que as especificidades de Bispo do Rosário remetem à montagem traklina. Carone (1974, p. 124) explica que as peculiaridades de “pausas e cortes” e “junção de elementos dissonantes” assemelham-se a “um mosaico de representações isoladas”. No entanto, é importante salientar que o mosaico constitui apenas uma aparente falta de lógica.

No delírio não é diferente, Bodei (2003) explica que na contemporaneidade não se opera mais com a possibilidade de sua incomunicabilidade. A compreensibilidade do discurso delirante está pautada numa outra lógica, demandando, dentre outras coisas, a sensibilidade dos interpretantes. Para a compreensão do delírio é fundamental o entendimento do histórico do sujeito, atrelado, sobretudo, aos aspectos culturais do delirante. Quanto ao objeto estético, para evitar que a estranheza prejudique sua valorização é importante que estejamos desarmados de nossa visão linear em torno da ilusória harmonia entre os signos. Enfim, para a compreensão do delírio e da arte é preciso que nos libertemos das algemas de qualquer forma de controle, bem como do pensamento exclusivista da linearidade, para dar lugar às relações complexas do processo de criação. Parodiando Foucault, hoje não há espaço para o pensamento que se mostra impotente de habitar no campo paradoxal. A arte agradece, o delírio também.

Referências Bibliográficas

ASSIS, Machado. *O alienista*. São Paulo: Ática, 1991.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BODEI, Remo. *As lógicas do delírio: razão, afeto, loucura*. Trad. de Letícia Zini Antunes. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BORNHEIN, Izidoro. *Os filósofos pré-socráticos*. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

CARDOSO, Marta Resende. “Algumas reflexões sobre a autobiografia de Louis Althusser”. Disponível em: <<http://www.fundamentalpsychopathology.org/art>>. Acesso em: 28 mar. 2011.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. de Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ESTEBAN, Claude. *Crítica da razão poética*. Trad. de Paulo Azevedo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FOUCAULT, Michel. “A vida dos homens infames”. In: _____. *Estratégia, poder-saber*. 1996. [Coleção Ditos & Escritos].

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 9ª ed. Trad. de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GOGOL, Nikolai. *O diário de um louco*. Disponível em: <<http://amesadeluz.blogspot>>. Acesso em 1º abr. 2011.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O poético: magia e iluminação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ISER, Wolfgang. “Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chaves da época”. Trad. de Luiz Costa Lima. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. II.

LIMA, Barreto. Anotações para o cemitério dos vivos. In: OLIVEIRA, Edimar. *Ouvindo Vozes: histórias do hospício e lendas do encantado*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. de Maria Appezeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

NETO, Modesto Carone. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

NINO, Maria do Carmo. “O Colecionador do Inatingível. In: COUTINHO, Fernanda (org.). *A vida ao rés-do-chão: artes de Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

NOGUEIRA, Lucila. *O cordão encarnado: uma leitura severina*. Recife: Bagaço, 2010. v. 2.

OPALKA, Roman. Disponível em: <<http://nga.gov.au/international/Catalogue/Detail>>. Acesso em 02 fev. 2011.

PEREIRA, Vera Lúcia Felício. “Boitempo: a memória ruminante”. *Cadernos de Letras*, v. 1, nº 1. Belo Horizonte: PUC/MG, 1994.

PERRONE-MOISÉS, Leila. “Nenhures: Nenhum, nenhuma”. In: _____. *Flores da escrivaninha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. “Nenhures 2: Lá nas campinas”. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 2, nº 3, 2º sem. 1998, p. 178-189.

ROSA, Márcia. “Antonin Artaud: de poeta do teatro da crueldade ao tradutor”. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2011.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Fapesp; Annablume, 1998.

SCHREBER, Daniel Paul. *Memórias de um doente dos nervos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

Recebido em março de 2012

Aceito em maio 2012